

· 中国音乐史 ·

内教坊、梨园在唐代音乐中扮演的角色与历史作用

赵维平

(上海音乐学院 音乐学系, 上海 200031)

摘 要: 中国历史上最早的俗乐机构内教坊的成立, 标志着我国宫廷俗乐组织化地由幕后走向前台。从初唐武德内教坊的出现至中唐玄宗朝的左右教坊产生是一个发展、变迁的过程。她与梨园一同担当起盛唐音乐艺术的主角。那么, 初唐内教坊的性格与本质是什么? 担当了哪些演奏活动? 玄宗的左右教坊与梨园分别扮演了什么角色? 同时, 盛唐时期雅、俗、胡三乐全面走向融合的同时又如何消化、吸收胡乐与旧俗乐产生新唐乐, 使太常乐工制为核心的礼仪乐逐渐向着教坊、梨园为中心的艺术乐转化的呢? 上述问题便是文章阐述的核心内容。

关键词: 内教坊; 梨园; 俗乐; 法曲; 胡乐

DOI: 10. 3969/j. issn. 1008-7389. 2012. 01. 011

中图分类号: J609. 2 文献标识码: A 文章编号: 1008-7389(2012) 01-0022-18

在《礼记·乐记》魏文侯篇中, 魏文侯与乐官子夏之间有一段著名的对话: 魏文侯问子夏说“吾端冕而听古乐则唯恐卧, 听郑卫之音却不知倦, 敢问古乐之如彼何也, 新乐则如此何也?”^[1] 这段文字反映出当时的人们酷爱俗乐却又甘受礼仪的限制, 难以将音乐作为一种文化获得享受。中国历史上在儒家思想笼罩下的宫廷音乐往往是政治的附庸, 为统治阶级服务是其基本属性。因此, 周礼中春官的大司乐, 秦以来的奉常(汉为太常), 太常寺下属的太乐署、鼓吹署等都是宫廷的礼仪机构, 它们所管辖的宫廷雅乐、军乐等礼仪乐并不是供人欣赏的感性、娱乐之乐, 而是为“道”而存在的礼仪之乐。音乐作为一种文化进入享乐层面并在制度上得到确立是入唐后才真正开始的。武德建立的内教坊是中国音乐史上最初诞生的俗乐机构, 近百年后的玄宗朝又设左右教坊及梨园等机构将俗乐的发展推向了时代的巅峰, 也正是因为这些俗乐机构的确立, 雅、俗、胡三乐才得以高度融合, 真正迎来了盛唐的国际化艺术高潮。这一时期的俗乐, 尤其是内教坊、梨园音乐机构的形成与展开以及与盛唐十二和雅乐、十部伎的关系等问题是本文探究

的焦点。

一、我国的音乐制度

唐内教坊的出现是中国俗乐制度的最初登场。作为音乐机构, 约在唐前一千年就已经出现了, 并长期以来扮演着宫廷乐的重要角色。公元前六七世纪周礼的春官大司乐, 至秦出现的奉常, 汉改称为太常, 它们一直担当起宫廷仪式乐的角色。直到隋, 我国的官僚制度得以展开。隋初文帝时曾参考汉魏以来的制度, 制定了五省、二台、十一寺这一非常完善的官僚体制。其后经过隋炀帝的改革, 直至唐朝真正构建起六省、一台、九寺、五监的中央官僚制度。唐的九寺为太常、光禄、卫尉、宗正、太仆、大理、鸿胪、司农、大府。其中太常寺所辖八署, 它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廩牺(《唐六典》)。与音乐相关的太乐署和鼓吹署在宫廷中担负着郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责, 直属太常寺管辖。这种严密、成熟的音乐制度体系不仅一直延续至整个封建王朝, 而且实质上也扮演了极其重要的角色。唐代不仅仅是仪式音乐制度走向绚烂、成熟的一

收稿日期: 2011-09-07

基金项目: 教育部人文社会科学研究项目“中国与东亚音乐的历史研究”(09YJA760026); 上海音乐学院国家重点建设项目“亚洲音乐的历史研究”(050402)。

作者简介: 赵维平(1957-), 男, 四川乐山人, 上海音乐学院音乐学系教授, 主要从事中国古代音乐史、亚洲音乐的研究。

个时期，内教坊、梨园俗乐机构的出现更使得我国音乐文化走向了一个新的起点，是与礼俗乐机构同时并进的时期。尤其是内教坊的出现意味着春秋战国以来女乐经历了一千年后的一次全面解放。她打破了音乐从属于礼的历史僵局，作为一种享受的艺术文化被全面认识。它与中唐的梨园一起使宫廷俗乐绽放出从未有过的艺术光彩。内教坊伴随着唐的三百年兴衰，也是唐代宫廷历史兴亡的见证。

二、内教坊的性质及其内容

在唐代成立之初的武德年间高祖就在禁中设立了内教坊。《新唐书》百官志，卷48：“武德后置内教坊于禁中，武后如意元年改曰云韶府，以中官为使。”^②这是我国在宫廷的禁中所设立的第一个俗乐机构。这里“以中官为使”的“中官”指的是宦官，表明这一机构的成立初期是由太常寺派遣的官员直接管理的。内教坊成立于初唐，在后来的表述中却大部分被写作“教坊”，那么内教坊与后来的教坊是一种什么关系呢？其实它有一个演化的过程。内教坊是由“内教”与“坊”两个部分组成。内教坊指的是内教的坊，而不是内面的教坊。内教指的是女教。即古代女子所接受的教育，女性修身教养，自古便有。《晋书》卷四十，杨骏传：“后妃所以供粢盛，弘内教也。”^③指出了内教为妇女受教育的一种，这种女教是妇女获得修养与教益的一种途径。而以女性为主体的内教，作为一种教养逐渐出现了女性对音乐、歌舞的学习内容。入唐以来尤指进入宫中的女性乐人。晚唐杜牧的《宫人冢》一诗载：“尽是离宫院中女，苑墙城外冢累累。少年入内教歌舞，不识君王到老时。”阐述了宫苑中的女性乐人年少时就习歌舞，同时也对宫廷内教中女性乐人的身世作了一番心酸描述。而内教坊中的“坊”指的是乐人们集中进行音乐训练、歌舞排演的地方。“坊”一词原意为居住之地。在城乡，即邑中居住为坊，而远离城邦的田野则为村。《旧唐书》卷48，食货上载：“凡天下人户……百户为里，五里为乡。四家为邻，五家为保。在邑居者为坊，在田野者为村。”^④“坊”在宫廷中后来便成为乐人们集中起来用作训练、演出之地，其用法初见隋朝。《隋书》卷15，音乐志下载：

“自汉至梁、陈乐工，其大数不相逾越。及

周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至六年（大业），帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”^⑤

东汉以来国家宫廷的乐舞都由太常寺管辖，其中有乐工和乐官等。两汉及西晋以来宫廷一直处于战争纷乱状态，至隋文帝统一了大业，结束了几百年的战乱局面，宫廷获得了重整。雅乐得到了恢复。炀帝大业六年（610）将魏、齐、周、陈的各路乐人子弟都云集于首都，在那里建立了乐工们居住和乐舞训练之地，称之为“坊”，他们受太常管辖。这个“坊”就是后来被唐所承袭，成为其教坊的胚芽。初唐，武德年间在长安都的禁中设置了内教坊。其意为教习内教（亦称女教，即女子修身、教养）的坊（地方）。武德建立的内教坊后又曾多次被改名，由内文学馆改称为习艺馆和翰林内教坊，后来又被沉溺于道教的武则天改称为“云韶府”。这是来自《书经》益稷中的“箫韶九成”之意。十几年后再次更名为内教坊。那么为什么内教坊的称呼被改成教坊了呢？史料中尽管对此没有明确的解释与交代，但是有一点是可以肯定的，即武德设立的内教坊近一百年后的玄宗朝（开元二年）将其移至蓬莱宫，同时又在京都设立了左右教坊，这个左右教坊无疑也是以女性乐人为主体的内教的坊。《教坊记》中称她们为“右多善歌、左多工舞”，即左舞右歌的绝代佳人。但是它相对于蓬莱宫侧的内教坊可谓左右两个“外教坊”。外面的教坊与内教的坊会产生不同的含义。为了避免滋生歧义省去了内外两字，被直呼为教坊。但是由于主要都是女性乐人为主体的机构，也常被习惯性地称呼内教。《旧唐书》卷50，刑法的项载：“自今已后，令与尚食相知，刑人日勿进酒肉，内教及太常并宜停教”^{⑥ 256}在行刑、大忌之日不食酒肉、停歌舞的规定同样也在《新唐书》中出现，该书卷46百官的条载：“凡国忌，废务日，内教、太常停习乐。两京文武五品以上及清官七品以上行香于寺。”^{⑦ 133}

这两条记事道出了虽然内教（坊）与太常两者间的性格不同，但他们的共同之处是在刑法、国忌之日作为行乐欢宴的音乐活动均被禁止的事实。这里的“内教”显然指的就是内教坊，她与太常乐形成了当时宫廷中雅俗乐的两个平行机构。

其实,中国唐教坊的成立和发展与其历史背景有着深刻的关系。自南北朝以来的西域胡乐在中原逐渐扩展;燕乐与俗乐从隋朝以来也得到了复兴;而后随着十部伎的成立和坐立二部伎的制定,唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的颠峰发展。特别是胡俗乐达到了从未有过的兴盛时期,因此作为音乐教习制度已经到了必须予以整顿、梳理的时刻。玄宗开元二年(714)又设置了内教坊和左右教坊,将从雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。这样教坊便与太常寺的职能分行,各履其职。《新唐书》百官三,太乐署的条记:

武德后置内教坊于禁中……开元二年又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂技,自是不隶太常,以中官为教坊使。^{⑩ 137}

也就是说,从武德(618-626)后的初唐到开元(713-741)时期的盛唐,内教坊的制度逐步走向成熟和完善,配置了各类不同层次的教师(博士),范围也从宫廷的禁中走向公开,数量也得到了大幅度的扩展。《新唐书》的这段史料显示,不到一百年的时间内教坊得到了长足的发展,并从太常寺中分离而出主事俳优、杂技等的娱乐性音乐与艺术,而太常则仍然专事宫廷仪式音乐这一点来看,在职能上教坊已经与秦汉以来的太常寺达到各居一方、平分秋色之地了。《资治通鉴》卷211,开元二年的项载:“旧制,雅俗之乐,皆隶太常。上精晓音律,以太常礼乐之司,不应典倡优杂技;乃更置左右教坊以教俗乐。”^⑪这里明确地将太常(司礼),教坊(典倡优杂技)教授、训练俗乐的功能做出了区分,实际上这一制度上的划分出自于皇帝的诏书。《教坊记》补录1中载:“诏曰……‘太常礼司,不宜典俳优杂技。’乃置教坊。”^⑫

这份诏书在说明了再置教坊的理由的同时,也道出了这一时期俗乐规模的扩大、膨胀已经到了不能再与太常所辖的礼仪乐相容的潜台词。内教坊成立有一个发展、变迁的过程。初唐武德建立的内教坊仍然属太常寺管辖,雅俗乐并行。《旧唐书》卷43职官二的项载:“内教坊,武德已来,置于禁中,以按习雅乐,以中官人充使。”^{⑬ 225}也就是说武德初建内教坊时仍然承袭着隋以来宫廷音乐机构的传统,尽管内教坊在太

常寺的管辖下主事俗乐,但是仍然参与宫廷仪式活动。由于主要是女性乐人,因此主要参加的是一些与皇后相关的仪式活动。如皇后受册、皇后受外命妇、内命妇朝贺、先农、亲桑等活动中等。《通典》卷125,开元礼纂类二十,皇后受册的条:“其日……司乐帅女工人入就位,典乐升就举麾位。司赞帅典赞先就殿庭位。”^⑭

这里并没有明确司乐所帅(率)的“女工”来自何处的女乐人,但是就宫廷中的男女乐人的职能分工而言出于内教坊的女乐人可能性很大。这样的表述在《通典》的开元礼纂类十、十八、二十《大唐开元礼》卷四十八、《新唐书》礼乐志等与皇后相关的受册、先农等段落中多处可见。但是这些女工(女乐人)在与皇后相关仪式音乐中具体扮演什么角色?是演奏音乐、作舞还是仅仅声张气势的作陪?如演奏音乐的话,是声乐还是器乐?十分不明确。《教坊记》中将教坊内女性乐人归纳为四种人,即(1)内人、前头人;(2)宫人;(3)搯弹家;(4)杂妇女^⑮。其中除“搯弹家”演奏琵琶、箏、篳篥、五弦,以及横笛、笙、篳篥等俗乐器外,其他就是歌舞者。如果她们参加雅乐的仪式活动的话,是以这些胡俗乐器出场的吗?中国雅乐的演奏形式有明确的规定:堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞。显然这些胡俗乐器并不适合这种体裁的音乐。从上述《通典》的皇后受册仪式中,也有着严密的雅乐进行的规范,同项载:“前一日……又设皇后受册位于殿庭阶闲,北向。……司乐展宫悬之乐于殿庭,设麾于殿上西阶之西……”,“其日……太尉、司徒既受命,出至朝堂,俱乘辂,备卤簿,鼓吹、持节如式。”^{⑯ 3194-3195}

在皇后受册的仪式上,殿庭中设宫悬、举麾器,皇后的乘驾至朝堂时有鼓吹、备卤簿等,无疑这些宫悬乐器与卤簿所奏的鼓吹乐是宫廷男性乐人演奏的,他们由太常寺中的太乐署与鼓吹署中的乐人来担当。《通典》卷115,皇后季春吉已享先蚕礼中陈设的项载:“前享二日,太乐令设宫悬之乐于坛南内壝之内,如圆丘仪。诸女工人各为位于悬后。”^{⑰ 2947}这里道出了这些“女工人”在仪式中所处的位置,即她们都就位于太乐令设宫悬乐之后。由此可见她们并不是演奏编钟、编磬的宫悬之乐的奏者,宫悬乐自有他人所奏。那么这里的女工人担当的是什么角色呢?在《通

典》卷123，皇后正至受外命妇朝贺的仪式中有，“皇后出自西房，典乐举麾，奏正和之乐。……为首者初入门，舒和之乐作”^{③ 3161}的记载。这里“正（政）和、舒和之乐”是唐武德九年（626）创制的大规模雅乐，谓之“十二和乐”，在这些雅乐中所演奏的佾舞、登歌也应该是太常寺中的男乐人担当的。但是毫无疑问这些“女工人”参与了仪式乐的活动。这里只能认为她们是为皇后相关的仪式而出席，以张“女性氛围”，并不一定是演奏音乐而来的。因为在其它宫廷仪式（雅乐）活动中女性一概不得出场，这就足以认识她们的作用了。

教坊中的女性乐人参加与皇后相关的仪式活动，但是宫廷中的雅乐活动并不是教坊中音乐的主体。教坊活动的核心是散乐、杂技、俳优等俗乐。《新唐书》卷22，礼乐十二载：

玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。”^{④ 57}

玄宗平王时就有散乐一部，在其即位后置内教坊于蓬莱宫侧，其音乐的内容则以新声、散乐、倡优之伎的俗乐为主，与太常寺的礼仪乐形成抗衡之势。因性格上的不同，形式上已经分为不同的两个阵营，以角优劣。可见玄宗的内教坊，与武德时由太常寺管辖的内教坊相比已经大大地跨出了一步，她不仅独立成一个俗乐机构，不“按习雅乐”，同时出演的完全是丰富多彩、形式不一的俗乐内容。上述史料中记载的“新声”指的是相对于我国固有俗乐的胡乐。《通典》卷146，乐六，四方乐的项载：“又有新声自河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。”^{⑤ 3726}

这里的新声，即来自于河西之乐，也就是说指包括黄河以西的凉州、甘州、伊州等西北边地。它们的性格是俗乐，但是不同于我国固有的清乐，故而被另称为新声。它们从南北朝就进入中国，隋朝前后已形成一股巨大的势力，并深受中原人士的欢迎。到了唐的玄宗朝已成为朝廷中一枝独秀的宠儿，被称作胡

部，也谓之胡部新声。《新唐书》卷22，礼乐十二载：

开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名，若凉州、伊州、甘州之类。后又诏道调法曲与胡部新声合作。明年，安禄山反，凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。^{⑥ 58}

表明盛唐的玄宗开元时期胡乐盛行，公演于堂上，而此后的天宝年间，这些胡部乐与玄宗梨园的道调法曲相结合成为盛唐音乐的中流砥柱（后详述）。唐代诗人元稹的《和李校书新题乐府十二首·立部伎》载：“宋沆尝传天宝季，法曲胡音忽相和”。作者亲身感受了传至天宝年间的胡俗乐相融合的美妙音乐。

其次，这一时期内教坊中的散乐，并不是周朝出现的散乐（角抵戏、侏儒、相扑等），而是特指后汉以来由西域传入中国的百戏^⑦，是一种幻术、曲艺、杂技、鱼龙漫衍之技。北周以后在宫廷中十分盛行，入唐时成了教坊中重要的一支。《教坊记》中记载的筋斗家、竿木家指的便是散乐的内容。该著还记载了善于歌唱的筋斗家裴承恩之妹与竿木家（散乐长）赵解愁私通的逸话故事。从一个侧面说明了散乐在教坊中的活跃状况。

倡优之伎在中国古而有之。不过这里的倡优无疑指的是南北朝以来的大面、拨头、踏摇娘之类的故事歌舞。这种表演体系一直活跃于宫廷与民间，唐朝出现的大型“喜剧”《参军戏》便是这类歌舞表演的衍生发展，它对我国北宋的戏剧形成产生了直接的影响。而倡优的表演在教坊中也是一股重要的势力。

三、盛唐——俗乐的展开与演化

玄宗朝的开元时期及此后的天宝时期是中国盛唐的高峰。这是一个经济繁荣，政治开明，文化发达，同时对外交流频繁，社会充满自信的时期，她不仅是唐朝的一个巅峰期，也是中国封建社会的鼎盛期。宫廷音乐文化也随之得到了高度发展。从初唐至盛唐的一百年间宫廷音乐文化有一个渐变的发展过程，而这一时期俗乐的展开是一条历史的主脉。入唐以来雅、俗、胡三乐进入了一个全面展开的阶段。初唐，音乐机构、乐人体制都由太常寺管辖，仪式乐是其主要的

① 关于散乐与百戏的关系参阅赵维平：《中国历史上的散乐与百戏》，《中央音乐学院学报》，2006年第1期。

任务。尤其是雅乐的全面兴起是中国音乐史上的一个亮点。从两晋以来至隋文帝一统天下的几百年间,雅乐在战争纷乱、宫室动荡的年代里几乎丧失殆尽。隋高祖文帝统一了大业,命乐官郑译、牛弘、何妥等重新修订雅乐,最后确定黄钟一宫调雅乐。但是隋代历时三十八年,十分短暂。唐承隋制,展开了有史以来规模最大的雅乐。《旧唐书》卷二八,祖孝孙“斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐。”^①以十二律各顺其月,旋相为宫,于唐武德九年(626)创制大规模的雅乐,谓之“十二和乐”:《豫和》、《顺和》、《永和》、《肃和》、《太和》、《舒和》、《休和》、《政和》、《承和》、《昭和》、《雍和》、《寿和》。玄宗开元六年(718)又新增三和,《械和》、《丰和》、《宣和》,从而迎来了中国历史上雅乐的巅峰期,史称“开元雅乐”。唐“十五和”登歌雅乐被后世奉作典范,此后各代在形式上效仿其作。产生了五代的“十二顺”、北宋的“十二安”、元代的“十三成”、明朝“十二和”、清代“二十五平”雅乐,构成了我国历史上雅乐的惯例。显然,雅乐在隋末唐初再次兴起具有重大的意义,担负起宫廷仪式、祭祀、仪仗等多项活动的主角。

除雅乐的成功兴起外,随着国力的加强,唐宫室的强盛及与周边诸国的外交展开,宫廷活动十分频繁,宫中燕飧之乐逐渐成为初唐的主力。南北朝以来西域诸国大规模的来潮。隋统一了大业后,除了重新修订宫廷雅乐外又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐的典制。开皇初(六世纪下半叶)制定了七部乐(国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、龟兹伎、安国伎、文康伎)。至大业(605-618年)中国伎和文康被改名为西凉与礼毕,同时又新增康国伎和疏勒伎扩展到了九部乐(清商、西凉、高丽、天竺、龟兹、安国、疏勒、康国、礼毕),构成了宫廷中从未有过的燕乐盛会。从九部伎的成份来看其内容包括:

西域五伎:天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎和疏勒伎;东夷一伎:高丽伎;俗乐二伎:清商伎、礼毕伎;胡俗交融之乐一伎:西凉伎。

其中西域五伎是最强盛的,也是对我国影响最为

深刻的乐伎。接着,唐承隋制,太宗贞观十四年(640)协律郎张文收作《景云河清歌》,成为十部伎的第一部——燕乐伎。燕乐伎与初唐的三大乐舞,即七德武(秦王破阵乐)、九功舞(庆善乐)和上元乐齐相并列,为歌颂太宗及高宗文武功绩的一种燕飧仪式乐。燕乐伎吸收了胡、雅的特点^②,最终作为宫廷仪式乐的最初一部被收入十部伎。这里还体现在燕飧礼乐的九部乐最后一伎——文康伎。文康伎是替代隋初七部伎的礼毕伎,即九部伎作为全部结束时的最后一部来演奏的。表示礼仪乐的终止。相对于此,燕乐则是十部乐的开始之礼仪。也是燕飧雅乐的代表。后来在被置于坐立二部伎中坐部伎的第一部,可视为“诸乐之首”。尽管十部乐中西域有八部之多,但是清乐与燕乐两伎还是占据着重要的位置,尤其是燕乐。

无疑,十部伎在初唐以宫廷贵族为中心的文化中占据着最为重要的地位。从形式上来说它们是雅、俗、胡三乐综合性的内容,尤其是胡乐的要素占据着显要的比重。从性格上来说与祭祀、宫廷礼仪性的十二和雅乐不同。它们包含着浓郁的多国乐色彩,有着丰富的俗乐因素,胡、俗乐器是其主体,尤其是胡乐器广泛用于宫廷宴飧,且从第一伎至第十伎通遍演奏,不失仪式性特征,可称为宴飧仪式乐。但它与初唐的雅乐相比更具有向心力,十部乐显然以中国为主将周边诸国凝聚其中。十部伎的成立及其初演预示着大唐音乐文化迎来了一个新阶段,将唐朝音乐文化推向了一个制高点。实际上这一时期除十部伎以外,还有许多因系统不全、文化性格不鲜明等原因没有被列入乐部之列的多国来朝之乐。在隋、唐音乐志中至少可列出以下这些,如:

东夷:百济、新罗、倭国(日本)

南蛮:林邑(现越南中部)、扶南(柬埔寨)、骠国(缅甸)

北狄:北狄乐(鲜卑、吐谷浑、部落稽)

这样,从亚洲的版图上来看,当时的中国受到东南西北各方诸国的朝圣,构成了一个大唐帝国的形象,具有鲜明、浓郁的国际化色彩。这一文化态势客

① 燕乐伎中使用的乐器,除俗乐器筑、搥箏、大小笙、箫、长短笛等外,混有五弦、琵琶、篳篥、箏篥、铜钹等胡乐器,同时还使用了玉磬、方响各一架的雅、俗、胡融于一体的乐队形式。参见《新唐书》卷二十一,礼乐十一。

观上也构成了对外是一种多元化的文化大国形象，对内形成了高度集中的中央集权，十部伎的宫廷燕乐则成了大唐帝国的“朝圣乐”。

但是，中唐以来宫廷乐的形势发生了深刻的变化。当时坐立二部伎的确立、教坊的胡部新声以及梨园法曲等的显现，构成了宫廷宴乐的中枢。此后十部乐的影响渐趋削弱，并失去了隋末唐初的国家性规模的造势，流于一般国家性礼节，如立太子的祝宴、贵族私宅的宴会的形式。而中唐以来一改初唐的雅、俗、胡鼎力的态势，三乐全面走向融合，尤其是胡俗乐的融和值得关注。从形式上来说这一时期除坐立二部伎的确立与太常四部乐的出现外，玄宗朝的左右教坊以及梨园的出现是这一个时代的亮点。教坊胡部新声及梨园法曲预示着一股崭新势力的凸显。关于教坊的乐人，如前所述是以女性乐人为主体的，夹杂着一些散乐的男性乐人。她们摆脱了太常寺的管辖，作乐的内容也与雅乐及十部伎的国家性的仪式乐相背离，纯粹是娱乐、享受性且深具文化内涵的世俗乐。唐代刘肃的笔记小说集《唐新语》卷十厘革的项载：

开元中，天下无事，玄宗听政之后，从禽自娱。又于蓬莱宫侧立教坊，以习倡优曼衍之戏。酸枣尉袁楚客以为天子方壮，宜节之以雅，从禽好郑卫，将荡上心。^[1]

相同的内容在《太平御览》卷269县尉的项中也有记载。这应该是时人刘肃切肤感受之语，道出了蓬莱宫侧的教坊乐成为玄宗听政之余的消遣修身的艺术活动。在“天下无事”之际便以教坊乐来“从禽自娱”。“倡优曼衍之戏”犹如先秦的郑卫之音，令人心神荡漾、怡情悦性。音乐显然脱离了仪式性内容，走进了以人为中心的欣赏、愉悦的艺术层面。内教坊制度的建立为这一艺术活动拓展开辟了一个重要的场所。尤其到了玄宗朝，不仅将武德时建立的内教坊移至蓬莱宫侧，同时在大都又设立了左右教坊，这种机构规模的扩大显示出这一时期艺术音乐获得了极大的展开，玄宗朝的左右教坊在“左舞右歌”深具特色的同时，“居新声、散乐、倡优之伎”等庞大的俗乐体系亦均在教坊的艺术活动之列。这种融俗乐于一体的艺术展开，瓦解了我国长期以来以太常寺乐工为中心，宫廷乐只是象征粉饰国家权力的一元化结构。俗乐机构的教坊与太常寺属下的太乐署、鼓吹署在功能

上出现了平行共享的局面。这一新时代的信号表明中唐以来音乐由国家主义的行为开始走向贵族化，艺术公然成为一种时代的需求，同时我们还看到皇帝及贵族不仅仅是艺术的欣赏者，如唐玄宗自身便是一个积极的艺术实践者与演奏家，他的羯鼓演奏及对梨园弟子的音乐指导一时成为时代佳话。充分显示出宫廷文化的多元化、国力的强大及自信度。

在谈到教坊及俗乐艺术时不得不涉及到多次出现的音乐机构——梨园。这个几乎与玄宗朝的左右教坊同时出现，且专演法曲的机构，尽管她的兴衰盛亡只有短暂的半个世纪之久，却与玄宗朝的教坊犹如孪生姊妹般地在中国音乐史上留下了深刻的烙印。梨园一词初出于唐代，但具体出现时间在史料中并没有明确的交代。《旧唐书》卷二十八，音乐一载：

玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。^[2] 136

这段文字指出了玄宗在听政之暇指挥太常乐工子弟，被称作梨园弟子。相关的内容在《唐会要》杂乐的项中亦有如下的记载：“开元二年，上以天下无事，听政之暇于梨园自教法曲，必尽其妙。谓之皇帝梨园子弟。”^[3] 这段史料指出了玄宗在听政之暇教授梨园弟子的时间为开元二年，其内容与《资治通鉴》卷211，开元二年的项载也得到了呼应：

旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子。又教宫中使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。^[4]

由此可以判断，玄宗在开元二年不仅设置了左右教坊专习俗乐，同时也记录了他在梨园中自教法曲。可见梨园在当时已经是一个十分成熟的专业音乐机构了。乐人中的“乐工”是由太常寺坐部伎中精选出来的乐工子弟，而伎女则是内教坊中挑选出来的优异者。这是一群演奏技艺高超的“皇帝梨园弟子”，被允许居住于宜春院中“给赐其家”的宠儿。他们主要演奏的是玄宗酷爱的法曲。

法曲一词初出于隋朝，《新唐书》卷二十二，礼

乐12载:

初,隋有法曲,其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小,号曰“秦汉子”,盖弦鼗之遗制,出于胡中,传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作,隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。^[57]

法曲的内容传之于汉以来的遗声音曲,与佛曲法乐有关,梁武帝时为提倡佛教出现过法乐童子伎,逐为清商调之列。从以上隋的法曲中所使用的乐器可知,除雅乐所用的金、石之器外,丝竹乐的胡俗乐器并用还是明显的。这段文字强调的是因其乐“音清而近雅……隋炀帝厌其声澹”(淡泊),故在曲终复加解音,使其变得复杂、激烈而富艺术感染力。但是法曲的真正变化出现在玄宗朝的梨园。梨园的法曲有个渐变的过程,它是从胡俗乐的融合逐渐走向汉化的。

如前所述隋末唐初胡乐的势头十分强劲。前引《新唐书》卷二十二载,于开元二十四年,胡部乐已经堂而皇之的公演于宫室。至天宝年间若凉州、伊州、甘州之类西域边陲之胡曲已经盛行弥漫。该条中稍后又出示了一条玄宗皇帝的诏书,提供了一个重要的信息:曰“后又诏道调法曲与胡部新声合作。”^[58]也就是说由胡俗乐相融合的胡部新声与梨园的道调法曲相“合作”。实际上这种两乐的“合作”不久便付之于实践。前引元稹的诗便是一个例证:“宋沈尝传天宝季,法曲胡音忽相和”。指出天宝年间的法曲胡音相融和的事实。而《梦溪笔谈》卷五,乐一载:“外国之声,前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。”^[59]这里明确地指出了在天宝十三载(754年)实行了道调法曲与胡部新声的合作诏意。由此中国失去了原有的音乐形态并出现了新的音乐格局:雅乐(仪式乐)、清乐(俗乐)、宴乐(胡俗乐相融)。那么天宝十三载宫廷中发生了什么呢?道调法曲与胡部新声是怎么合奏的?对此《唐会要》卷三十三,诸乐的项提供了重要的史料信息。该项从一开始就“天宝十三载七月十日太乐署供奉曲名及改诸乐名。”^[60]列出了唐旧曲、唐新曲、胡曲、道乐曲等共二百二十余首曲目。以太簇宫、太簇商、太簇羽、林钟宫、林钟商等十四个雅乐调名为先,将沙陀调、太食调、般涉调等俗乐

调为“时号”,以示将这些时称的俗乐调名分别纳入十四个调名中。接着又列出胡乐曲名、旧唐乐曲名等“改为”新唐曲、道乐曲名。如“大簇宫时号沙陀调。龟兹佛曲改为金华洞真。……黄钟商时号越调。破阵乐、天授乐、无为、倾杯乐、文武九华、急九华、大罍瑞蟬曲、北雒归淳、庆淳风、杜兰鸟多回改为兰山吹、老寿改为天长宝寿。春莺啭吹、急兰山、高丽改为来宾引。耶婆地胡歌改为静边引。婆罗门改为霓裳羽衣。”^[61] 516-518 十四个调中将二百二十多首俗曲改为近六十首。其中近二十曲的胡乐曲改为唐乐曲;十多首旧唐乐曲改为新唐曲。而在新唐曲名中有些道教色彩浓郁的乐曲名如金华洞真、神仙、仙云升等。在这些由胡乐曲改为新唐曲的曲目中,著名的《霓裳羽衣曲》便是玄宗据河西(节度使杨敬)所献的婆罗门曲改编而成。也就是说天宝十三年由太常寺所供奉的改编新乐不仅仅告示了道调法曲与胡部新声“合作”的事实,更显示出一个时代的分水岭,即对外来乐及中国古乐的完全接受与继承,在消化的基础上出现了一个“汉化”的新时期。

四、结语

内教坊与教坊的关系在中国音乐史上是一个发展、变迁的过程,她呈现出中国音乐史上宫廷俗乐发展的轨迹。武德的内教坊受太常寺管辖,尽管主事俗乐但其中的女性乐人还得参与与皇后相关的雅乐活动。这种分工上的不明确,显示出我国初期的俗乐机构仍然受到长期以来太常寺的惯性干扰与限制。但是这种情形到了一百年后的玄宗朝发生了彻底的改变,与太常机构分道扬镳,专事俳优、杂技、散乐、女乐等俗乐。盛唐文化是在渐变的过程中形成的。从南北朝以来至隋、初唐是我国俗乐迅猛发展时期,尤其是胡乐人的来朝,受到了宫廷及中原的极大欢迎。隋的七部伎、九部伎及初唐的十部伎的成立标志着初唐国家化的高度集权,音乐的成分也由初唐前的雅、俗、胡三乐鼎力全面走向融合。这种延续也体现在后来的坐立二部伎及太常四部乐的音乐体制。然而,这一时期向着国家性规模发展的同时,音乐开始作为真正的艺术文化朝着皇帝及贵族阶层的享乐生活转化,这是一个十分重要的文化现象。她的舞台便是玄宗的左右教坊及梨园。

教坊中胡俗乐的融合所呈现的胡部新声与中唐梨园的道教法曲都是这一时期涌现出来的崭新俗乐，她们与唐的十二和雅乐（祭祀乐）、十部伎（宴飨仪式乐）及新俗乐（胡俗乐相融的艺术乐）构成三股不同音乐形态，它们势均力敌，个性分明。无疑，盛唐以来音乐艺术逐渐受到皇帝、贵族的追崇，教坊与梨园之乐绽放出绚丽的光彩。从唐代大量的文献、考古资料以及绘画艺术中我们都能看到，如五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》、南唐周文矩《宫乐图》、《合乐图》等的音乐场面细腻生动地反映出贵族与音乐艺术的相互关系。更值得注意的是，玄宗天宝年间的盛唐时期我国已经完成了对外来乐的消化与接受，对传承的古乐的又一次改新，出现胡部新声与道调法曲的合作。庞大的俗乐体系宣示了以太常寺为主导的初唐已成为过去，教坊与梨园的新俗乐成为一个时代的新宠。

参考文献：

- [1] 礼记 [M]. 上海：上海古籍出版社，1987：215.
[2] 欧阳修，等. 新唐书 [M]. 上海：上海古籍出版社，

1986：137.

- [3] 房玄龄，等. 晋书 [M]. 上海：上海古籍出版社，1986：136.
[4] 刘昫，等. 旧唐书 [M]. 上海：上海古籍出版社，1986：250.
[5] 魏征，等. 隋书 [M]. 北京：中华书局，1973：373 - 374.
[6] 司马光. 资治通鉴 [M]. 文渊阁四库全书本. 台湾：商务印书馆，1986.
[7] 崔令钦. 教坊记 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1959：21.
[8] 杜佑. 通典 [M]. 北京：中华书局，1988：3195.
[9] 赵维平. 中国古代音乐文化东流日本的研究 [M]. 上海：上海音乐学院出版社，2004：164 - 165.
[10] 刘肃. 唐新语 [M]. 文渊阁四库全书本. 台湾：商务印书馆，1986.
[11] 王溥. 唐会要 [M]. 北京：中华书局，1998：629.
[12] 中央民族学院艺术系文艺理论组. 《梦溪笔谈》音乐部分注释 [M]. 北京：人民音乐出版社，1979：61.

【责任编辑：吴志武】

Neijiaofang and Liyuan: Their Historical Roles in the Tang Music

Zhao Wei-ping

(Department of Musicology, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 200031)

Abstract: The earliest secular musical institute in Chinese history was the Neijiaofang, established in the early Tang dynasty (Wude, 618 ~ 628), which marked the appearance from hidden court secular musical institutes. This early type kept on development and then changed up to the times of Emperor Xuanzong of the middle Tang starting around 712 AD. The Neijiaofang, together with the Liyuan, played leading roles in the heydays of the Tang. Then what were the character and nature of the Neijiaofang? What performing events did they undertake? And how was the new Tang music formed by assimilating West China minorities' huyue music and suyue music of Han, while the yayue, suyue and huyue were on the way of a comprehensive fusion?

How the music focusing on the ritual music of Taichangsi gradually transfers to the art music on Jiaofang and Liyuan. All the above will be discussed in this essay.

Keywords: Neijiaofang; Liyuan; suyue; faqu; huyue